

# O corpo oral

*Mônica Montenegro*

A palavra na cena cumpriu uma longa trajetória, de “arauto” de valores sociais a instrumento de contestação desses mesmos valores, de suporte da estrutura dramática a protagonista da cena.

Hoje, com a possibilidade de se valorar livremente todas as textualidades da cena, a palavra e, conjuntamente, a voz refinam sua participação como elementos integrantes e integradores da materialidade da cena. Palavra e voz resgatam suas presenças como discurso de ideias, de subjetividades e, claro, como elementos da cena que constroem sonoridade, musicalidade e atmosfera. Mas um dos elementos expressivos mais genuínos é aquele oriundo de associações entre corpo e voz e que deve estar necessariamente presente nos treinamentos do ator. Refiro-me à descoberta de um corpo que “exala” som, capaz de *soar* mais que *vocalizar* e que, por meio da dilatação da voz, consegue criar espaços reconhecíveis, fazendo o outro *ver* através do movimento sonoro. Refiro-me à presença concreta da voz como reveladora de áreas e planos físicos, capaz de ocupar e criar focos, tanto no corpo do ator como na cena.

O uso da voz e da palavra sob essa perspectiva amplia a possibilidade de jogo na interação das textualidades do espetáculo; ambas, palavra e voz, deixam de estar só a serviço da ideia e do discurso; tornam-se matéria da cena, objeto de investigação, construção e até mesmo corpo da própria linguagem da encenação. Isso coloca para o ator novas questões e exigências em seu trabalho expressivo, pois muitas vezes se evidencia na cena a interferência e as diferenças dos domínios técnicos e expressivos do corpo e da

voz. A voz enquanto ação corporal e acústica muitas vezes surge distante do corpo, principalmente quando este está em movimento, e a percepção do desenho e do espaço que a voz pode revelar é ainda incipiente para o ator.

É possível observar, no geral, um movimento circular de retroalimentação: o treinamento é fruto de novos experimentos cênicos que transformam a visão de teatro, que criam novas demandas na cena e exigem novos procedimentos para o trabalho com o ator. E o treinamento em si gera novas possibilidades de experimentações na cena.

Decorrente das heranças do canto e da oratória, o trabalho de voz ainda se dá geralmente através do ajuste de parâmetros vocais – ampliação da tessitura (alcance tonal) e do brilho, sustentação prolongada, potência,

entre outros. A necessidade para o uso cênico exige uma extensão desse olhar, uma transformação dessa prática. É necessário que se incluam as relações da voz com o corpo, trabalhando a partir de um sistema de

PALAVRA E VOZ DEIXAM DE ESTAR SÓ A SERVIÇO DA IDEIA  
E DO DISCURSO; TORNAM-SE MATÉRIA DA CENA,  
OBJETO DE INVESTIGAÇÃO, CONSTRUÇÃO E ATÉ MESMO  
CORPO DA PRÓPRIA LINGUAGEM DA ENCENAÇÃO.

funcionamento integrado e que considere esse corpo *como e em* movimento. O corpo não é apenas aquele que “produz a voz”, mas também aquele que participa nas realizações dos movimentos sonoros expressivos; é necessário, portanto, compreender e experimentar como as dinâmicas de acionamento e expressividade do corpo e da voz continuamente interagem.

A expansão dos trabalhos de consciência corporal no ocidente no último século transformou consideravelmente as estruturas de treinamento e a maneira de relacioná-lo às capacidades expressivas do intérprete cênico, seja ele ator, performer ou bailarino. Tais conhecimentos, derivados da consciência do movimento – anatômico e expressivo –, possibilitaram a elaboração de procedimentos para a construção de um corpo “poroso” (disponível e receptivo), com estrutura e espaços internos reais reconhecíveis, capazes de serem acionados e ocupados conscientemente pelo ator. Este pode explorar então um maior grau de refinamento na utilização dos sistemas corporais – esquelético, muscular, respiratório e outros como o sonoro-vocal –, das camadas internas e até de órgãos para sua expressividade.

O domínio do corpo sob essa perspectiva possibilitou novas relações e interferências no trabalho com a voz. Na minha prática foi possível traçar paralelos entre os elementos de trabalho com o corpo e com a voz, utilizando noções tais como centro de gravidade, apoios corporais móveis, distribuição e oposições de pesos, tónus, energia, duração, planos, direções, dimensões espaciais e dinâmicas de movimento. Resulta disso uma alteração radical na abordagem do trabalho que se deseja integrado. Corpo e voz não são traba-

lhados isoladamente para depois serem relacionados; parte-se da associação destes para que se compreendam as relações que derivam dessa integração. Ganha-se assim a dimensão de um sistema de funcionamento. Com seus muitos desdobramentos, a abordagem associativa tangencia também outros aspectos como construção físico-sonora de personagem, presença cênica e resgate da relação acústica da voz *no e com* os espaços (corporais e contextos físicos).

## APOIO/ENERGIA/ESPAÇO

Oriento meu trabalho técnico de integração corpo/voz a partir da relação entre três elementos fundamentais: apoios corporais, quantidade/equilíbrio de energia para sonorização, e espaços ocupados pela voz – sejam estes no corpo ou nos espaços externos ao corpo do intérprete.

A possibilidade de vivenciar as relações dos apoios corporais móveis – que se deslocam pelo corpo – com os espaços para voz e alívio do esforço na fala, permite utilizar o movimento corporal a favor da emissão; e tê-la como movimento tridimensional.

O corpo em movimento está sempre em um estado de transferência de pesos e com pontos de apoio que se deslocam. O trabalho de voz tem início com o domínio das transferências dos pesos do corpo e com o reconhecimento das direções de vetores de força e suas oposições, que permitem experimentar as sustentações do gesto, da fala e dos espaços internos do corpo para a ocupação da voz/ressonâncias. Para um corpo expandido é necessário sempre que os vetores estejam organizados do centro do corpo (ou da parte que esteja com foco) para as extremidades, isto é, da bacia ou do tronco, por exemplo, para os pés, mãos, topo da cabeça ou mesmo outros pontos como ombro ou base do crânio. Quando as relações de distribuição dos pesos do corpo não se estabelecem, não há sustentação da voz, porque essas são as forças que mantêm os espaços internos e também o tônus da coluna de ar. Tais forças não podem ser concêntricas, sob o risco de criarem compressão interna e comprometerem a dilatação do corpo e a possibilidade de ressonância. Essa forma leva também ao uso da fala com pressão e esforço, sem aproveitamento dos espaços.

Reconhecer os focos de força/energia geradores de movimento colabora com a percepção da ação também na voz, e dessa forma equilibra-se a energia para sonorização. Ambos são movimentos de forças corporais e ocupações espaciais.

A percepção da profundidade do corpo – como dimensão espacial – é também um dos elementos que mantêm os espaços internos utilizados para

evidenciar focos corporais, fluxos respiratórios e percursos da voz. Quando ocorre o equilíbrio entre a quantidade de energia na sonorização e o aproveitamento dos espaços corporais para ampliação da voz se produz a “voz dilatada”. Essa é uma voz com grande ressonância, que se desprende do corpo sem pressão ou esforço e com grande capacidade de movimento externo, e que permite construir percursos de propagação no espaço. Pode possuir locações corporais reconhecíveis, ou estar despreendida do corpo a ponto de “materializar” espaços externos específicos.

No funcionamento dessa tríade – apoio/energia/espaço – um elemento estará sempre intrinsecamente relacionado ao outro. A utilização da distribuição dos apoios corporais leva ao uso da voz sem pressão, a emissão sem força possibilita o movimento sonoro espacial – a voz não fica “presa” no corpo –, e a construção da voz com espacialidade exige a permanente e paulatina dilatação corporal.

A voz resultante – a “voz dilatada” – exige mudança no paradigma da produção vocal, não mais se coloca a atenção na ação de vocalizar, mas sim no acionamento e manutenção dos espaços do corpo e na percepção/relação com o espaço físico externo – com o qual se dialoga também na constituição de imagens. A voz é energia-movimento-espaço-imagem.

É preciso um treinamento corporal sensível e específico para o trabalho de voz. Não é apenas a voz que está conectada ou precisa do corpo, mas também o corpo encontra-se sempre *em relação* com ela. À medida que o trabalho evolui é possível reconhecer na integração desses dois universos a potência que é utilizar-se de um para sensibilizar o outro (e vice-versa) e a dimensão desse território expressivo para construções poéticas.

## QUALIDADE VOCAL/DINÂMICA VERBAL

Na expressão verbal, grosso modo, podemos distinguir dois níveis expressivos: a qualidade vocal e as dinâmicas verbais. A qualidade vocal refere-se, basicamente, às alocações corporais da voz, mas participam dela também o tónus, o tom e a própria dinâmica de movimento da voz na ocupação do espaço corporal escolhido. As qualidades de voz e suas ocupações são inúmeras, dependem muito do mapeamento interno do próprio indivíduo – domínio de planos e profundidades da cabeça, do tronco, entre outros volumes –, resultam das acomodações da voz no corpo do ator e com isso criam focos.

A dinâmica verbal, por sua vez, é o movimento resultante, ao nível da fala, das composições com os elementos da oralidade. Estão envolvidos aqui elementos tais como as velocidades, as pausas, os ritmos, a articulação, as

qualidades da respiração, as intensidades, as ênfases, as variações tonais e as curvas de entonação.

As construções associadas de qualidade vocal e dinâmica verbal, mais do que enunciações, criam “pulsões expressivas” singulares da personagem, dos estados ou do próprio atuar.

A “voz dilatada”, como já foi mencionado, pressupõe o domínio das oposições de peso e forças do corpo para possibilitar a utilização dos espaços internos corporais, o que significa também a necessidade de “dilatação corporal”. O “corpo dilatado” também se reconhece através da “permeabilidade sonora” (condição do corpo que permite à voz ser “dilatada”), donde deriva que ambos, em sua dilatação, estarão sempre *em relação* na sustentação da “presença cênica”.

A “permeabilidade sonora” é a capacidade de deixar o som sair do corpo de tal maneira que sua vibração pode ser direcionada para construir, no espaço externo ao corpo do ator, o desenho que se deseja, revelando dimensões ou partes do espaço físico/ambiente.

A utilização de percursos da voz no interior do corpo – seja para sensibilização deste ou construção de imagem – bem como no espaço externo exige sempre uma atenção distanciada. Só é possível criar esse tipo de movimento quando se distingue a *percepção* da *ação*. Esse domínio de produção da voz, na atuação, colabora com o ator também como um elemento favorecedor de sua interlocução com a própria expressividade. Essa produção possibilita relação permanente entre criação e escuta na materialização sonoro-verbal expressa, pois só se mantém o espaço de ocupação da voz dilatada enquanto houver relação ativa com ele.

O trabalho de voz como treinamento de ator compreende, dessa maneira, além de uma sensibilização específica do corpo, o conhecimento dos elementos da expressividade sonoro-verbal, sempre um em relação ao outro. O que remete à necessidade da vivência para poder compreendê-lo como um sistema de funcionamento integrado, e utilizá-lo não apenas na construção de material para a cena, mas também para poder *jogar* com ele na cena.

O TRABALHO DE VOZ COMO TREINAMENTO DE ATOR COMPREENDE, ALÉM DE UMA SENSIBILIZAÇÃO ESPECÍFICA DO CORPO, O CONHECIMENTO DOS ELEMENTOS DA EXPRESSIVIDADE SONORO-VERBAL, SEMPRE UM EM RELAÇÃO AO OUTRO.

**MÔNICA MONTENEGRO** é fonoaudióloga, terapeuta vocal e pesquisadora da voz cênica; trabalha com formação de ator e preparação de elenco teatral; trabalhou com Antunes Filho, Teatro da Vertigem, Grupo de Teatro XIX e Périplo (Argentina), entre outros artistas e grupos; é professora da Escola de Arte Dramática (USP) desde 1998.